

La double vie des plantes : le vivant selon Marie Nimier

La condition du vivant représente de plus en plus un souci scriptural de l'extrême contemporain qui témoigne de la perte de l'humain et du besoin de le mettre à l'abri à travers un dialogue renouvelé entre « espérance » et « oubli » pour le dire avec les mots d'Alain Corbin¹. Face aux dystopies orientées tant vers les catastrophes que vers la quête d'un éden conçu comme extase continuelle, face aux enjeux de la biodiversité qui interrogent la notion de proximité entre les espèces, la présence du vert offre une vision à hauteur de sol, capable de recréer la relation entre le cosmos et le détail en insistant sur les données scientifiques partagées avec le Livre de la Genèse qui en font le porteur d'origine, avant les animaux et les humains. C'est ainsi que les brins d'herbe qu'on retrouve chez Marie Nimier se posent comme un outil pour façonner la socialité. En effet, par rapport à l'animalité et à la minéralité qui permettent l'exploration tant des ressources que des limites de la matière afin de s'approcher de l'humain, l'imaginaire de cette écrivaine est attiré par le végétal au moment où il s'agit de constituer un « réseau bio » capable de configurer une « autre » vie possible et de rendre compte de toute cohabitation entre les espèces. D'ailleurs, les études du neurobiologiste Stefano Mancuso sur l'intelligence des plantes, les expérimentations du paysagiste Gilles Clément ou les projets urbains de Luc Schuiten sollicitent de nouvelles approches au végétal qui soulignent la portée créative de l'organique. La complexité des relations se traduit ainsi en effet littéraire lorsque les détournements (d'ordre sensoriel, intellectuel ou textuel), les changements de posture et la souplesse narrative défient l'immobilité des mécanismes identitaires – comme dans le cas d'une mine, espace de l'inanimé et source de vie à la fois, ou de la plage aux prises avec la notion d'invisible, comme dans l'exemple des animaux parlants et notamment dans la végétalisation des configurations spatiales. Dans ce contexte, les plantes jouent un rôle essentiel et controversé qui, entre présentation et représentation, végétal et végétatif, interroge une écriture attentive à la dimension précaire de l'existence humaine, dévoilée notamment dans le cas tout à fait récent du déploiement des confidences sous le philodendron. Pourquoi ces pages ont-elles recours à une main verte pour rendre l'impact avec l'humain?

Or, comme l'a reconnu Marie Thérèse Jacquet dans *Entre les feuilles*², « [l]a littérature n'a pas vocation à la botanique mais, de même que certains pans de la géographie osent accueillir une « géographie sensible », elle peut cependant trouver dans l'évocation du règne végétal un lieu d'exercice par excellence et appliquer à ce terrain ses qualités maîtresses : l'art habile de la description, le mystère ancien du symbolique, le jeu surprenant de la métaphore, et toutes les ressources de la distorsion, de la disproportion, de l'exaltation et de l'énigmatique. » Cette communication vise alors à analyser le statut du végétal dans les romans de Marie

¹ Alain Corbin, *La fraîcheur de l'herbe*, Paris, Fayard, 2018.

² Marie Thérèse Jacquet, *Entre les feuilles*, in Marinella Termitte, *Le sentiment végétal*, Macerata, Quodlibet, coll. Ultracontemporanea, 2014, p. 9-10.

Nimier en tenant compte de toutes ses ramifications et à en saisir la spécificité dans le cadre d'un poétique des doublures qui dévoile la sensibilité d'un univers vert sous toutes ses facettes et avec toutes ses implications problématiques.

Un écosystème possible

Pour établir son écosystème scriptural, Marie Nimier s'appuie – d'abord et de manière explicite – sur les animaux. De *La girafe* à *La caresse*, ils s'animent à travers la transformation de leur point de vue, de plus en plus actif, jusqu'au moment où l'animal prend directement la parole et exprime la prise de conscience de la maîtrise de ses sensations.

Dans *La girafe*³, c'est l'homme qui s'interroge sur le caractère de cet animal et sur ses réactions face à son environnement.

p. 118 Je me demandais comment à travers une peau si épaisse, destinée à affronter les buissons épineux des brousses africaines, elle appréciait le froid et la chaleur, les caresses, les agressions. Il me fallut des années avant de déterminer avec certitude le fonctionnement et l'échelle de ses perceptions.

Ce manque de réaction reste tout de même apparent puisque l'état d'indifférence où l'animal semble vivre dans son zoo est brisé par le narrateur qui en reconnaît le « regard inquiet » (p. 193), un regard capable d'identifier sa mère à l'horizon et de le pousser à sa recherche sans se soucier des dimensions des ses jambes qui s'élancent parmi les tables du restaurant en les détruisant. Tout autour, le végétal apparaît pour définir des points de repères spatiaux. Ils sont immobiles lorsqu'il s'agit de fixer un habitat (la régularité des éventails des palmes pour dissiper les odeurs p. 58 ; le petit bois de mimosa en fleur comme lieu d'attente de la petite girafe p. 193 ; les arbustes et les buissons comme limites d'un endroit p. 208 e p. 211) ou dynamiques (la mousse envahissante le ciment qui soutient la contemplation réciproque des oiseaux sur une plateforme panoramique p. 166).

Dans *La caresse*, le « je » est la chienne qui bâtit le récit et donne voix à ses émotions en s'interrogeant toujours sur ses relations avec autrui. Par exemple, ses oreilles attirent l'attention des humains puisque, pour eux, elles sont agréables à toucher tandis que l'animal n'aime pas ces caresses à cause du bruit qu'elles engendrent dans sa tête (p. 17). Malgré cette distinction, ce malaise se traduit graduellement dans la nécessité d'établir des relations non avec d'autres animaux mais avec les humains et les végétaux. « Je n'étais pas née pour vivre à part » (p. 133) – déclare-t-elle. La symbiose anime ainsi un réseau incontournable pour tisser des liens et assurer la survie de toute espèce.

p. 30 Les toiles d'araignée se détendent sou l'effet des vibrations sonores, les mouches s'y précipitent, les moucherons s'accrochent aux rideaux. Dans les ficus et les bégonias, on découvre une multitude d'insectes minuscules qui vaquent sans compter leur peine, et comme moi se figent au moment où s'élèvent les voix. Et si tout cela n'avait d'autre fonction que de m'obliger à

³ Marie Nimier, *La girafe*, Paris, Gallimard, 1987, Paris, Gallimard, « Folio, 2004.

tisser de nouvelles relations ? Lasse de la compagnie des hommes, je vais au plus petit, avec douceur et tolérance. J'apprécie. Je me sens moins seule.⁴

Le végétal commence également à émerger comme point de repère mais en privilégiant le fait que l'animal s'y met à l'abri en s'y fixant pour éviter d'être châtié à cause des dégâts produits dans le jardin de Mme Breton. Il s'attache à une « touffe d'herbe rase » (p. 33) dont les racines font preuve de résistance et laissent entendre des gémissements.

Au fur et à mesure que les plantes acquièrent une voix – et c'est l'animal qui la leur attribue –, une autre distinction qui travaille de près l'écriture de Marie Nimier, aux prises avec les vides rassurants et les pleins inquiétants, concerne le jeu entre le dedans et le dehors, à tel point qu'une botanique d'intérieur interagit avec une botanique d'extérieur. Dans *Anatomie d'un chœur*⁵, là où le virtuel explore les ressources musicales même à travers l'odorat, le végétal meuble l'appartement parisien des personnages principaux – Nouche et Noé – mais, loin d'être seulement un élément décoratif, il grandit au rythme de leur vie. L'emplacement des plantes est particulier puisqu'elles sont partout, « suspendues au plafond, grimpant autour du lit, enveloppant dessertes et commodes, s'insinuant dans le moindre recoin avec autant d'application que si elles avaient voulu protéger les meubles du vide qui les entourait » (p. 62). De cette manière, ce sont elles qui s'approprient de l'espace et le dominant à tel point que, paradoxalement, même Nouche avec son violoncelle se soucie de ne pas les déranger pendant ses entraînements et que Noé réfléchit leur image (p. 64 Son teint de serre et ses longues jambes lui donnaient un air perdu qui attirait la compassion des adultes). Parmi elles, Marie Nimier insère un caoutchouc géant, une plante que Nouche « avait installé près de son berceau, et qui envahissait maintenant l'espace de ses feuilles luisantes » (p. 64), une plante qui se caractérise pour sa souplesse et son adaptabilité à cause de son « état invertébré » (p. 108) et qui donne ainsi l'illusion d'être protégée de l'extérieur à cause de sa propre « vapeur d'inexistence » (p. 108). Elle finit par ressentir les conséquences du graduel manque d'attention de Noé à tel point qu'elle perdra ses feuilles et que sa mort rendra immense la pièce (p. 152 Bien que le caoutchouc ne lui apportât plus désormais qu'un plaisir fort relatif – la plante s'en ressentait, en bas quelques feuilles jaunirent, puis tombèrent, enfin il ne resta qu'une immense tige nue et voutée, surplombée d'un bouquet de verdure poussiéreuse). Un autre exemple de botanique d'intérieur est le nénuphar de la Marche funèbre, *Nymphoea Zanzibariensis*, qui appuie délicatement des fleurs de la taille des pâquerettes sur des feuilles à la forme de cœur et qui, « plante amère et astringente, avait exercé une influence désastreuse sur l'organisme fragile des Célestins » (p. 167). Exemple de botanique d'extérieur, les géraniums permettent de rêver d'une autre vie tout en étant considérés comme de mauvaises herbes. De plus, le ficus aussi est à la base d'une double réaction émotive, liée, d'une part, à la croissance de ses nouvelles racines et, de l'autre, au déclin de celles transplantées ailleurs. (p. 202) Face à un dédoublement des fonctions des plantes qui,

⁴ Marie Nimier, *La caresse*, Paris, Gallimard, 1994, Paris, Gallimard, « Folio », 2004.

⁵⁵ Marie Nimier, *Anatomie d'un chœur*, Paris, Gallimard, 1990¹, Paris, Gallimard, « Folio », 1997.

dans le cas d'*Anatomie d'un cœur*, rend leur mobilité narrative dans un contexte artistique, dans *La plage*, espace ontologiquement extérieur, les végétaux se déstabilisent en plein air. Dans l'eau, les algues translucides et les boudins noirs interagissent entre eux en brouillant leurs statuts biologiques ; en poursuivant le défi à l'aridité, un câprier s'impose dans un rocher entouré de sable avec «ses tiges retombantes chargées de fleurs [...], ses feuilles rondes et épaisses [...] d'un vert soutenu » (p. 46). Un autre exemple d'arbre que l'auteur plante là où il ne devrait pas être est le palmier, ce qui remet en question le caractère sédentaire de la végétation. Si, dans *L'incredibile viaggio delle piante*⁶, Stefano Mancuso reparcourt l'histoire rocambolesque de la diffusion de quelques-unes dans certains endroits lointains par rapport à leur origine, ici Marie Nimier insiste sur leur vie autochtone et sur leur esprit d'appartenance à un endroit qui leur permet d'organiser la résistance pour défendre leur spécificité parce que « la vie reprend, ne demande qu'à reprendre » (p. 46) même sans l'intervention de l'homme. D'où la dernière ligne du roman qui concentre l'objet regardé et celui qui regarde : « Une treille de vigne remplacera l'auvent » (p. 150). Dans un espace replié vers l'intime, vers les parenthèses, *Celui qui court derrière l'oiseau*⁷ propose tout de même une végétation attentive aux moindres choses. D'où la liste des plantes comme les églantines, les pâquerettes, les boutons-d'or, les fleurs d'ortie et les pissenlits qui s'opposent aux lys en les remettant en valeur dans un contexte scientifique, comme le département d'horticulture (p. 224).

En reprenant les enjeux des plantes d'intérieur, dans *Les confidences*, Marie Nimier explore les bienfaits du philodendron, arbuste rampant dont l'étymologie porte en elle-même l'amour pour les arbres. Sous ses feuilles, l'auteur accueille les récits d'inconnus qui, pour la première fois, dévoilent l'inavoué, l'indicible de leurs existences. C'est une manière pour communiquer à distance, pour activer des alertes, pour laisser une trace potentielle de fiction, pour produire des rejets fictionnels qui pourront rester à l'état de dormance ou remplacer le manque apparent de mouvement par l'imagination intrinsèque aux bribes de vie. La plante suit avec attention ces histoires – minuscules et fragiles à la fois – qui s'opposent à sa taille imposante et favorise la « photosynthèse » chez les hommes, en ce sens que sa présence atteste les narrations multiples, les prennent en photo et en fait l'assemblage, d'après son point de vue. Silencieuse, elle réagit en changeant les couleurs des feuilles vers la fin comme si elle avait absorbé toutes les tensions, le gaz toxique des existences pour en faire une source d'énergie et assurer la respiration des humains présents dans le texte. D'ailleurs, l'oxygène n'est que le déchet à l'origine de toute aventure biologique. C'est là l'aboutissement d'un écosystème scriptural construit au fil des pages.

Les doublures de la botanique

Si les choix d'une écriture liquide se fondent sur la dimension fluctuante du réel, sur une structure parallèle du récit qui permet à l'auteur de jouer avec les parenthèses

⁶ Stefano Mancuso, *L'incredibile viaggio delle piante*, Bari, Laterza, 2018.

⁷ Marie Nimier, *Celui qui court derrière l'oiseau*, Paris, Gallimard, 1996, Paris, Gallimard, « Folio », 2000.

pour protéger la fragilité de toutes sortes d'existences, les interférences entre les plans des symétries relient tout ce qui est séparé. C'est dans les risques des dérèglements possibles que la botanique devient une ressource à explorer pour lire « le monde plié en deux »⁸ où Marie Nimier retrouve ses pleins et ses vides. Avec le soutien des encyclopédies illustrées dans la construction des herbiers – souvenirs d'enfance – que l'auteur reprend notamment dans *Les inséparables*, ou les références à la vie au département d'horticulture dans *Celui qui court derrière l'oiseau*, l'auteur essaie de rendre un décor stable du point de vue scientifique mais sans négliger les « trous » nécessaires à la narration pour bifurquer toute action. C'est ainsi que l'évocation et la gestion de certains végétaux contribuent à déployer le pouvoir dérangentant du dédoublement. La comparaison explicite que « comme » établit relie par association tout en introduisant un autre plan pour faire dérouter l'image.

Par exemple, dans *La girafe*⁹, les mauvaises herbes sont au cœur d'une prise de distance où l'indifférence correspond à un acte de violence extrême comme celui de « gommer de [ma] mémoire l'émotion provoquée par Hedwige, sur le sur le port de Marseille. Gommer, ou plutôt arracher comme on arrache une mauvaise herbe. » (p. 34). Mais c'est dans *Anatomie d'un chœur* que la qualité de ces mauvaises herbes est renversée à tel point que les géraniums de Nouche expriment leur bien-être (et le bien-être du personnage principal) en poussant sans règle (p. 120), condition que la musicienne partage avec ces végétaux. Dans *La plage*¹⁰, les « touffes d'herbe sèche » sont comparées aux « cheveux en broussaille de poupées enterrées » (p. 92) de manière à personnifier tout élément végétal au niveau physique.

Dans le cas des tulipes, si, dans *La caresse*, ces fleurs gardent les traces de leurs origines hollandaises au moment où elles sont en train d'être détruites (p. 67), dans *La girafe*, elles ouvrent la voie aux formes d'écriture à travers des analogies avec les mots et leurs agencements.

J'avais besoin d'entendre sa voix un peu fausse traîner sur les fins de phrases, comme une tulipe qui se fane. Je compris par la suite que c'était seulement l'idée de mon absence à ses côtés qui m'était insupportable¹¹.

De même, dans *La nouvelle pornographie*¹², les coquelicots sont convoqués par l'auteur pour rendre compte tant des caractères de l'écriture – « p. 12 Il ne laissait à l'hésitation que l'espace d'un tronçon de phrase, coincé entre deux virgules, deux fleurs de coquelicot sérigraphiques » – que pour leurs tiges tellement minces mais capable de relier le sujet au monde par un réseau de « fils invisibles » (p. 124). Dans *Je suis un homme*¹³, outre les analogies botaniques avec les mots, Marie Nimier s'attache à leurs sons et la façon de les dire en visualisant les phrases nettes aux arbres qui vivent en hauteur. « Les phrases énoncées trop clairement sont faciles à écarter de l'esprit. Elles se dressent comme des arbres cultivés, répartis de façon

⁸ Marie Nimier, *Les inséparables*, Paris, Gallimard, 2008¹, Paris, Gallimard, 2010, p. 19.

⁹ Marie Nimier, *La girafe*, Paris, Gallimard, 1987, Paris, Gallimard, « Folio, 2004.

¹⁰ Marie Nimier, *La plage*, Paris, Gallimard, 2015.

¹¹ Marie Nimier, *La girafe*, Paris, Gallimard, 1987, Paris, Gallimard, « Folio, 2004, p. 45.

¹² Marie Nimier, *La nouvelle pornographie*, Paris, Gallimard, 2002, Paris, Gallimard, « Folio », 2002.

¹³ Marie Nimier, *Je suis un homme*, Paris, Gallimard, 2013.

régulière dans l'espace sonore, les éviter est un jeu d'enfant. La voix de Lucas était peuplée de lianes et d'arbres penchés » (p. 95).

Toute fleur se présente ainsi comme une manière d'absorber l'impact de la narration avec le réel, en lui assurant une densité autre qui le fait exister dans les lignes. C'est le cas aussi de la marguerite qui, encore une fois dans *La nouvelle pornographie*, reprend les clichés de l'amour pour en dévier le sens ; la référence à la langue étrangère renvoie à la nature du sentiment à retenir en cachette, ce qui met en évidence l'authenticité sentimentale, perdue en feuilletant les pétales de cette fleur (p. 176 Aimer tendrement, recopiai-je en soignant mon écriture, au-delà de la marguerite. Aimer à travers la fleur, dans une langue étrangère, aimer à mots couverts). Dans *La plage*, la marguerite développe une analogie incongrue en donnant la forme à un ventilateur ; ses « pétales font la roue devant son visage » (p. 22).

Ces végétaux constituent un herbier complice des humains parce qu'ils tendent le miroir aux hommes pour stimuler leurs émotions ; de plus, cet échange se fonde sur un principe de précaution qui finit par protéger l'homme et le reconnecter à un biomimétisme capable de réactiver l'écriture. Certes, le « je » des *Inséparables* est conscient de l'identité spécifique de tout arbre mais, en reconnaissant l'incapacité de l'homme de transformer le gaz carbonique en oxygène (p. 103), il introduit une hiérarchie qui laisse envisager que, comme le dit Didier van Cauwelaert dans *Les émotions cachées des plantes* (Plon, 2018), la plante est l'avenir de l'homme et que l'homme est le rêve de la plante. Ce mécanisme engendre également « une peau végétale » (p. 24)¹⁴ qui permet d'activer la protection des sujets intimes chers à la « Reine du silence » ; outil d'un instinct de survie, il permet d'ouater la pulsion individuelle et le recours à l'image végétale propose de laisser agir, dans les mots pour dire la perte du père, ce qui est propre au monde vert : le développement de l'instinct de survie de l'autre pour en assurer l'existence.

Lorsque le philodendron devient témoin des secrets des vies des autres, la transparence des propos recueillis sous son égide renvoie à une autre tendance du monde végétale, la loi du moindre effort, celle qui bénéficie de leur sens de l'économie (par exemple, se déplacer lentement pour passer à la loupe les transformations minimales ou faire le tri des situations sans les fusionner). *Les Confidences* rendent ainsi à la plante son autonomie et font émerger les racines végétales de l'humain. En effleurant les phases scientifiques, écrire le vivant, pour Marie Nimier, signifie alors composer un bouquet de situations dont la doublure envisagée par la décomposition critique des lignes fait écho à une pratique végétative diffusée, celle de déformer le réel en montrant les composants et notamment les sources à la fois.

¹⁴ Marie Nimier, *La reine du silence*, Paris, Gallimard, 2004.